



XIV  
1992

Université Libre de Bruxelles

TIRAGE A PART

ANNALES  
d'HISTOIRE de l'ART &  
d'ARCHEOLOGIE





## MANET RACONTÉ PAR LUI-MÊME (II): LA FORME DU NOM

VICTOR I. STOICHITA

La signature est une marque d'auteur qui s'ajoute de manière facultative à l'œuvre une fois celle-ci terminée. En principe, elle ne fait pas partie intégrante de l'œuvre: sa présence ou son absence peut influencer sur sa valeur marchande, non pas sur sa valeur intrinsèque. Plusieurs études importantes lui ont été récemment consacrées<sup>1</sup>. Elles ont fait le point sur les cas de collision entre la postériorité principielle de l'inscription du nom et sa mise en scène: «si nous considérons le texte pictural comme un énoncé (le discours produit), la signature, en tant que référence à l'auteur et aux circonstances de la production du tableau, représentera dès lors un renvoi à l'énonciation (l'acte de langage responsable de la production du discours) et en particulier à l'énonciateur (le destinataire de l'énonciation)»<sup>2</sup>. La mise en scène de la signature équivaut donc à une mise en scène symbolique de l'acte de production dans le produit<sup>3</sup>.

Ce texte fait suite à un article paru dans les *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, XIII (1991). Aux remerciements exprimés dans la première partie de ce travail, je voudrais ajouter ici ceux à Didier Martens, qui a bien voulu relire le manuscrit et me faire part de ses observations.

<sup>1</sup> Je me limite à citer le numéro spécial de la *Revue de l'Art*, 26, 1974 (particulièrement importante l'étude de J.-Cl. LEBENSZTEJN, «Esquisse d'une typologie», pp. 48-56) et l'article de O. CALABRESE/B. GIGANTE, «La signature du peintre», dans *La part de l'œil*, 5, 1989, pp. 27-43.

<sup>2</sup> CALABRESE/GIGANTE, *op. cit.*, p. 27.

<sup>3</sup> Pour les modalités de cette mise en scène dans l'art classique, je me permets de renvoyer à deux de mes travaux: «Der Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Œuvre», dans H. KÖRNER (éd.), *Die Trauben des Zeuxis*, Hildesheim-Zurich-New York, 1990, pp. 125 et suiv. et «Zurbarans Veronika», dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1991, pp. 190-206.



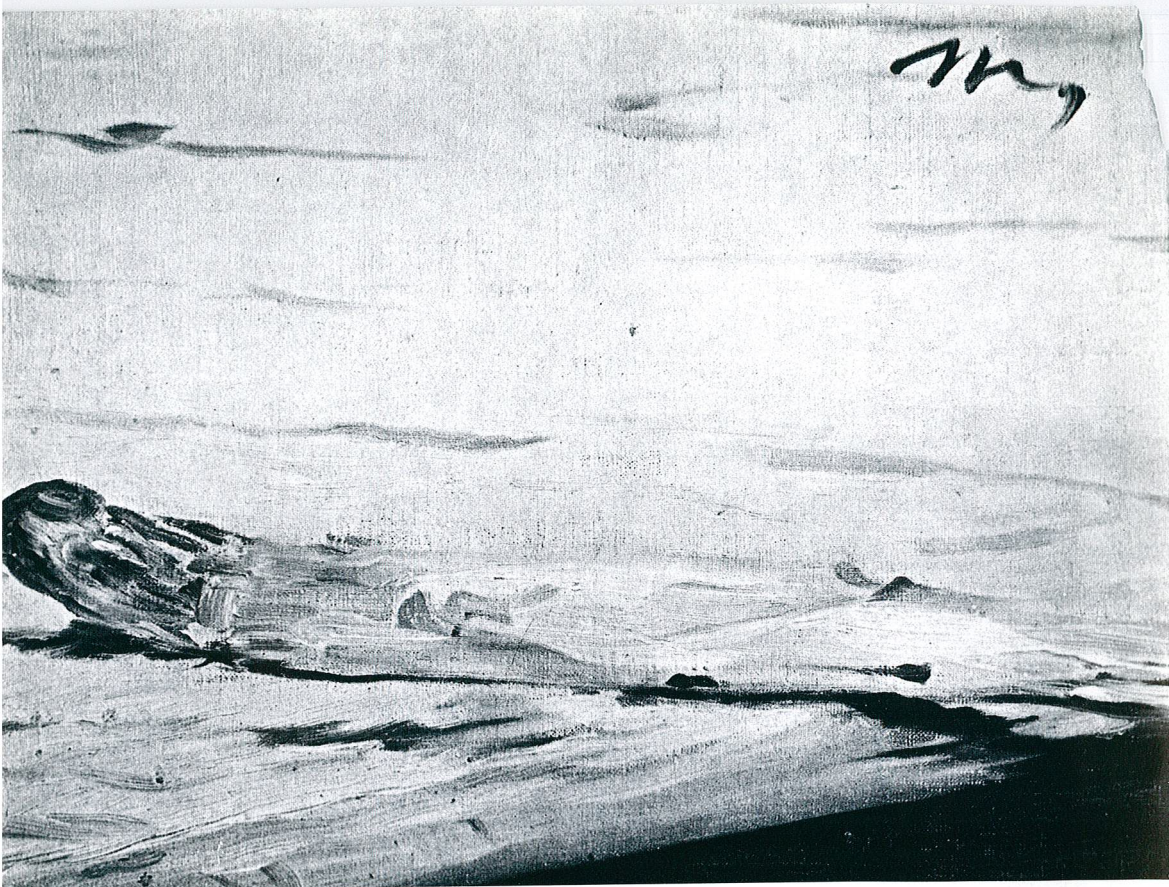


Fig. 1. *L'asperge*, 1880, huile sur toile, 16 × 21 cm, Paris, Musée d'Orsay.

«Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne?» s'interrogeait Baudelaire dans ses «Curiosités Esthétiques». Et de répondre: «C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même»<sup>4</sup>. L'intégration du nom du peintre dans l'espace de l'œuvre n'est, certes, qu'un aspect marginal de cette magie. On peut toutefois considérer la modalité sous laquelle Manet aborde le problème de l'insertion auctoriale nominale comme étant caractéristique de sa qualité de «peintre de la vie moderne». Très rarement, sa signature reste extérieure à l'œuvre: une fois seulement, elle est apposée au verso du tableau<sup>5</sup>, jamais elle ne se trouve sur le cadre.

On peut distinguer trois cas d'apposition intégrée du nom d'auteur:

a. *La signature est incluse dans le champ matériel de l'image, mais elle ne s'intègre pas à la représentation. C'est ce qu'on a nommé la «signature flottante»*<sup>6</sup>: apposée traditionnellement à l'extrémité droite et en bas, elle donne l'impression d'avoir été surajoutée et marque «la fin» de la lecture de l'image<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> C. BAUDELAIRE, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1961, p. 1270.

<sup>5</sup> D. ROUART/D. WILDENSTEIN, *Edouard Manet. Catalogue raisonné*, Genève, 1975, t. I, n° 279.

<sup>6</sup> J.-CL. LEBENSZTEJN, *op. cit.*, p. 48.

<sup>7</sup> M. BUTOR, «Les mots dans la peinture» (= *Répertoire IV*, 1974, p. 73).





Fig. 2. *Portrait de Théodore Duret*, 1868, huile sur toile, 43 × 35 cm, Paris, Musée du Petit Palais.

Chez Manet, la «signature flottante» change parfois de place : on la trouve souvent du côté gauche du tableau, parfois même au centre. Bien qu'elle conserve son caractère d'ajout, elle entre alors en relation avec l'image et de «flot-tante», elle devient manipulée. C'est le cas de la signature de la *Musique aux Tuileries*, traditionnelle de par sa position marginale, mais toutefois mise en





Fig. 3. *L'enfant aux cerises*, 1858, huile sur toile, 65 × 55 cm, Lisbonne, Fondation Gulbenkian.

scène par son dialogue avec l'autoportrait à l'autre extrémité de la toile. D'autres exemples révèlent la complexité de cette démarche chez Manet. Je me limite ici aux cas extrêmes :

— *L'Asperge* de 1880 (fig. 1) contient une signature « flottante » mais bien mise en vue dans le coin supérieur droit, en dépit de sa concision (un simple « m » tracé librement avec de la couleur mauve). Pour comprendre sa signification, il faut connaître toute l'histoire du tableau : la même année, Manet avait



peint pour Charles Ephrussi une *Botte d'asperges*<sup>8</sup>, pour laquelle il reçut une somme supérieure à celle demandée. En signe de remerciement, Manet lui envoie cette seconde toile, en l'accompagnant d'un petit mot : « Il en manquait une à votre botte »<sup>9</sup>. Si la première nature morte (la *Botte*) était « un Manet » (la signature se trouve en bas à gauche), la seconde (L'*Asperge*) est un « m ». Ce petit tableau est en réalité une grande synecdoque.

— Le *Portrait de Théodore Duret* (1868, fig. 2) est signé dans le coin gauche, en bas. L'insolite de la signature est double : le personnage représenté la signale à notre attention et elle est tracée à l'envers. Ces deux idées viennent de Goya<sup>10</sup>, mais le caractère chiffré de cette signature, qui ne peut être lue qu'en retournant le tableau, a gagné en importance par rapport à l'exemple de Goya, puisque le nom du peintre, dans le tableau de Manet, est à peine lisible<sup>11</sup>.

b. *Le deuxième cas de signature intégrée joue sur son ambivalence spatiale : elle est apposée sur un faux cadre ou sur un parapet*. La méthode est ancienne<sup>12</sup> et, sous sa forme traditionnelle, elle est utilisée par Manet dans ses œuvres de jeunesse.

— *L'Enfant aux cerises* (1858, fig. 3) montre un garçon qui s'appuie sur une balustrade en pierre, la signature du peintre donnant l'impression d'être gravée sur cet appui. La signature se situe donc à la séparation de deux zones. Puisque le tableau joue justement sur le dialogue entre l'espace de la représentation et l'espace réel, la présence du nom du peintre sur ce seuil est significative : elle signe le seuil, la limite, la séparation. Apposée sur un « entre-deux », elle est la marque d'un auteur tout à la fois exotopique et endotopique.

Il est instructif de voir comment Manet exploita cette idée dans son œuvre de maturité.

*En bateau* (1874, fig. 4) est une image de la « vie moderne », une image-fragment prise d'un point de vue très rapproché. Du bateau, on ne voit qu'une moitié, celle occupée par un couple. À la limite inférieure de l'image, on observe une portion d'une banquette en bois. Elle reprend le rôle des anciens parapets qui, dans la peinture classique (et chez le jeune Manet), séparaient l'espace de la représentation de l'espace réel (fig. 3). Cette doublure intérieure du cadre semble être ici un accident, sans l'être vraiment. Elle marque la présence du producteur/récepteur dans la moitié invisible du bateau et sert de support à la signature du peintre (à l'extrémité droite). L'endotopie liminaire du produc-

<sup>8</sup> ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 357.

<sup>9</sup> A. TABARANT, *Manet. Histoire catalographique*, Paris, 1931, p. 3.

<sup>10</sup> Voir : E. DU GUÉ TRAPIER, « Only Goya », dans *Burlington Magazine*, 102, 1960, pp. 158-161 et G. MAUNER, *Manet, peintre-philosophe. A Study of the Painter's Themes*, University Park-Londres, 1975, pp. 104-108.

<sup>11</sup> Pour les détails, voir : T. DURET, *Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre*, Paris, 1926, pp. 88-89 et TABARANT, *op. cit.*, p. 183.

<sup>12</sup> Voir : A.-M. LECOQ, « Cadre et rebord », dans *Revue de l'Art*, 26, 1974, pp. 15-20.





Fig. 4. *En Bateau*, 1874, huile sur toile, 97,2 × 130,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

teur est de cette façon doublement soulignée : par le point de vue choisi et par le nom inscrit.

Il est intéressant de noter comment Manet mena ce jeu encore plus loin. Dans le tableau intitulé *Argenteuil* (fig. 5) et qui date de la même année, il repousse la « frontière esthétique » dans l'image et place ses personnages sur cette frontière. La séparation des deux niveaux de réalité est de cette façon mise en question et l'apposition de la signature sur cette limite relativisée a bien entendu valeur symptomatique.

En résumé, l'on peut dire que Manet, nullement intéressé par la méthode de la signature sur le cadre (où l'œuvre est « dite » à partir de ses limites extérieures), aborde pourtant la signature sur le faux cadre, doublure intérieure du champ pictural, objet délimitant la représentation (balustrade, banquette, etc.). Dans les cas extrêmes, ce faux cadre est repoussé à l'intérieur même de l'image, mettant ainsi en question l'idée même de « limite ».

Les parapets de Manet sont les traces d'un « cadre » relativisé. Ils sont pourtant aussi des objets appartenant à la représentation.





Fig. 5. *Argenteuil*, 1874, huile sur toile, 149 × 115 cm, Tournai, Musée des Beaux-Arts.

c. La signature apposée sur un objet faisant partie intégrante de la représentation peut être considérée comme la troisième modalité de l'inscription nominale (le cas b serait ainsi un cas «liminaire» du cas c). Dans ce groupe entrent toutes les signatures qui, au lieu de «flotter» devant le tableau, sont mises en scène à l'intérieur du champ figuratif.



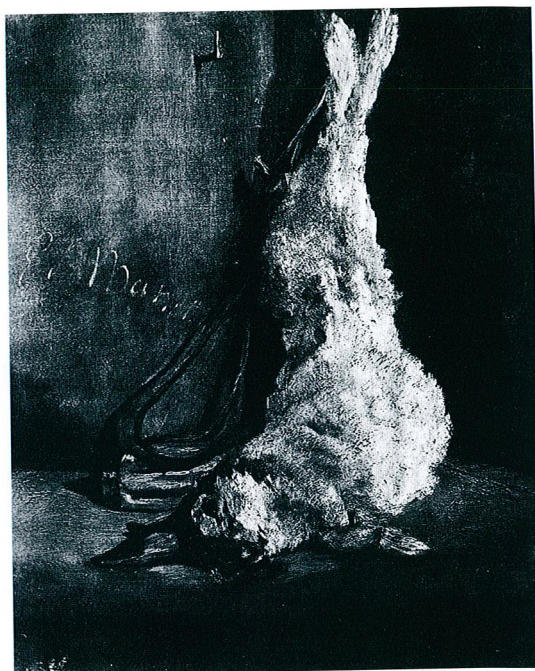


Fig. 6. *Un lièvre*, 1866, huile sur toile, 62 × 48 cm, Collection privée.

Un exemple a été déjà cité dans la première partie de cet article: le nom du peintre sur le billet de bal (*Bal à l'Opéra*).

Je me propose de survoler dans ce qui suit les modalités opérant dans ce groupe, en interrogeant leur signification.

Dans la plupart des cas, la signature est apposée sur un objet intérieur à la représentation susceptible de porter un nom: dans le *Portrait de M. Pertuiset, chasseur de lions*, un nom (Manet) accompagné d'une date (1881)<sup>13</sup> ont été gravés dans l'écorce d'un arbre; dans la nature morte représentant un *Lapin* (fig. 6), la signature se présente comme un graffiti, tracé sur le mur du fond. Dans ces deux cas, l'acte de signer est masqué sous un geste non-auctorial (d'habitude, ce ne sont pas les «artistes» qui inscrivent leurs noms sur les arbres ou sur les murs). Il peut arriver que deux niveaux de lecture soient suggérés. Ainsi, dans le cas du *Lapin*, le nom semble être tracé sur le mur, mais, en changeant de registre, le spectateur peut aussi considérer qu'il a été incisé dans la matière picturale elle-même.

Il n'y a pas d'objet plus apte à porter une signature d'artiste qu'une œuvre d'art. Par conséquent, Manet inscrit parfois son nom sur un tableau représenté dans le tableau. Par cette méthode, l'œuvre en sa totalité est signée indirecte-

<sup>13</sup> ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 365.





Fig. 7. *La liseuse*, 1866, huile sur toile, 64 × 80 cm, New York, Collection privée.

ment. La signature est alors repoussée à un second niveau de la fiction en « télescopant » la représentation. Il est significatif que la signature sur un tableau intérieur peut se trouver sur une œuvre de Manet lui-même (tel le *Torero mort* de 1864 représenté dans la *Liseuse* (1866, fig. 7)<sup>14</sup>, mais aussi sur l'œuvre d'un autre artiste. Dans le *Repos* (1870)<sup>15</sup>, Manet appose sa signature sur une estampe japonaise due à Kuniyoshi<sup>16</sup>. Ce dernier exemple peut être considéré comme une sorte de « faux » programmatique : Manet nous déclare ainsi qu'il assume le japonisme comme condition personnelle.

L'un des cas les plus éclatants de mise-en-scène du nom du peintre nous est offert par le *Portrait d'Emile Zola* (1868, fig. 8). L'œuvre a fait l'objet

<sup>14</sup> La mise en scène de ce tableau dans le tableau me semble significative aussi d'un autre point de vue. Elle thématise la problématique du « fragment », de l'image coupée, si importante dans l'œuvre de Manet. Dans la *Liseuse* (fig. 7) on ne voit qu'un « fragment » de tableau. On sait que précisément dans ces mêmes années, Manet avait découpé la toile intitulée *Épisode d'une course de Taureaux* (Salon de 1864) en plusieurs fragments, dont l'un sera montré à l'exposition de l'Alma (1867) sous le titre *L'Homme mort*. Dans la *Liseuse*, l'effet de ce fragment en train de devenir une œuvre d'art indépendante semble faire l'objet d'une première thématisation.

<sup>15</sup> ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 158.

<sup>16</sup> Voir : C. F. IVES, *The Great Wave*, New York, 1974, p. 33, n. 6.



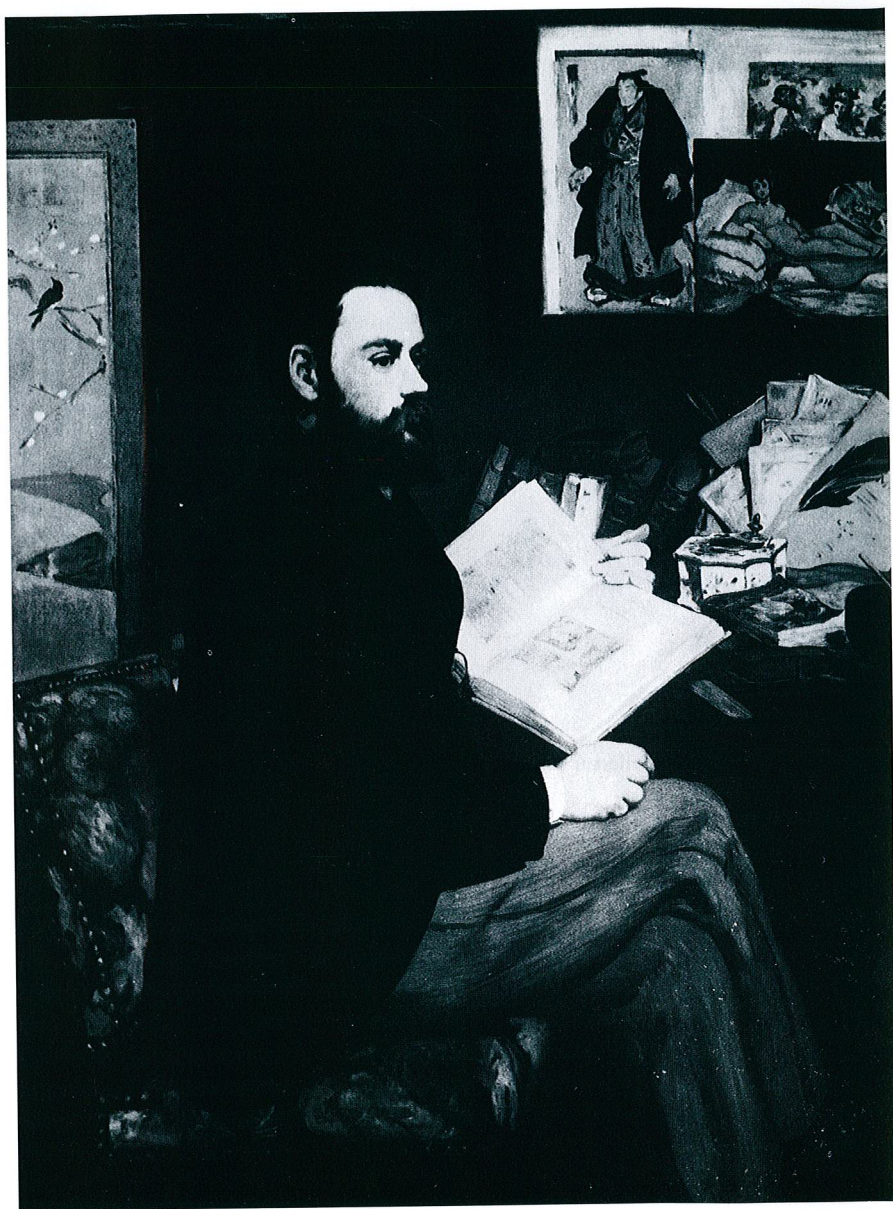


Fig. 8. *Portrait d'Emile Zola*, 1868, huile sur toile, 146 × 114 cm, Paris, Musée d'Orsay.



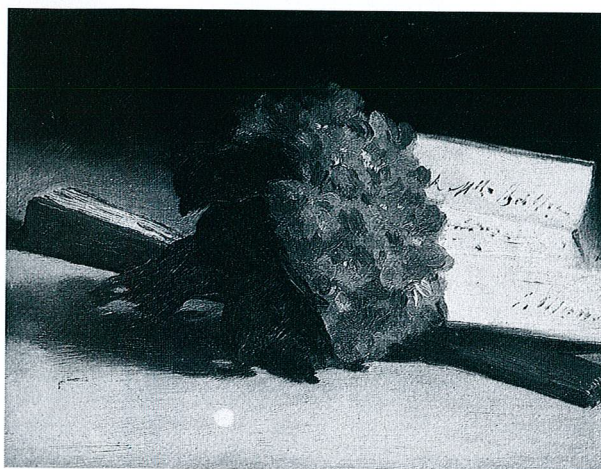


Fig. 9. *Le bouquet de violettes*, 1872, huile sur toile, 22 × 27 cm, Collection privée.

de plusieurs études éclairantes<sup>17</sup>. On sait ainsi que le livre qui sert de support à la signature est la brochure que Zola consacra en 1867 à l'art de Manet<sup>18</sup>. Tout le tableau est d'ailleurs une mise en scène de la peinture de Manet : sur le mur de fond, une estampe japonaise et une gravure d'après Vélasquez flanquent une reproduction de l'*Olympia*. Ce chef-d'œuvre scandaleux, défendu par Zola dans sa brochure, se trouve ainsi intégré dans un musée imaginaire, qui est plutôt celui de Manet que celui de Zola. Ce dernier est représenté en train de feuilleter l'« Histoire des Peintres » de Charles Blanc, ouvrage de référence à l'époque. Le tableau a donc pour thème l'intégration de Manet dans l'Histoire de l'Art grâce aux efforts de Zola.

Il est frappant de voir comment ce tableau repose sur un échange des « paratextes »<sup>19</sup> : le titre d'un livre (« MANET ») devient ici la signature d'une peinture. La signature usurpe donc le titre et ce n'est sans doute pas un hasard si Zola abhorra le tableau.

Une certaine similitude avec le jeu de la signature dans le portrait de Zola nous est offert par une toile un peu antérieure : le *Portrait de Zacharie Astruc* (1866)<sup>20</sup>. Sur le livre japonais du premier plan s'inscrit une vraie dédicace : « au poète/Z. Astruc/son ami/Manet/1866 ». Le goût de Manet pour la figure rhétorique de la synecdoque est ici très bien illustré : la relation « *pars pro toto* » ne saurait être plus claire : on ne doit pas trop réfléchir pour réaliser que ce que Manet dédie à Astruc, ce n'est pas un « livre japonais » mais un tableau

<sup>17</sup> Voir surtout : T. REFF, « Manet's Portrait of Zola », dans *Burlington Magazine*, 117, 1975, pp. 34-44.

<sup>18</sup> E. ZOLA, *Ed. Manet. Étude biographique et critique*, Paris, 1867.

<sup>19</sup> Pour cette notion, voir : G. GENETTE, *Seuils*, Paris, 1987.

<sup>20</sup> ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 92.





Fig. 10. *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881-1882, huile sur toile, 96 × 130 cm, Londres, Courtauld Institute.

«japonisant». Quant au *Bouquet de violettes* de 1872 (fig. 9), il représente le cas extrême du tableau-don. Un éventail, un bouquet de violettes, une lettre, voilà tout ce que l'œuvre représente. Sur la feuille blanche du billet ouvert se trouve l'inscription suivante: «A Mlle Berthe/(Mo)risot/E. Manet». La dédicace (et l'inscription nominale), de marginale qu'elle était, devient ici centrale.

Le nom de l'auteur sur un tableau (fig. 7), sur un livre (fig. 8), sur une lettre (fig. 9), ou bien sur un billet de bal sont autant de possibilités de mettre en scène la signature du peintre, sans pour autant troubler la logique de la réalité représentée. Chercher à comprendre pourquoi la signature a été apposée à tel endroit plutôt qu'à tel autre ouvre ainsi la voie d'une herméneutique de l'image, imposée par l'œuvre elle-même.

Mais il y a également des cas où l'emplacement de la signature, bien qu'intérieur à l'œuvre, ne permet pas de reconnaître une «intention signifiante» claire. On ne pourra, par exemple, jamais dire avec certitude pour quelle raison Manet a inscrit son nom sur la bordure d'une table (dans le *Bon bock*<sup>21</sup>), sur une

<sup>21</sup> ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 186. Ce qui frappe pourtant dans ce tableau «plat», c'est la spatialisation presque ostentatoire du nom.



bouée (dans la *Jetée de Boulogne*, 1869<sup>22</sup>), ou sur une nappe blanche (dans le *Déjeuner dans l'Atelier*<sup>23</sup>).

À mi-chemin entre la signature «sensée» et celle qui ne serait que fortuite se trouve l'exemple célèbre du *Bal aux Folies-Bergère* (fig. 10). Apposée sur une étiquette de bouteille, à l'extrémité gauche du tableau, sa découverte suscite la perplexité.

Tentons pourtant une interprétation qu'autorise, dans son principe, le caractère évidemment intentionnel de ces «jeux de signes» très diversifiés, pratiqués si souvent par Manet à l'occasion de la signature.

La place de la signature est, d'une certaine façon, en marge de la représentation. Signer une toile dans le coin inférieur gauche ne constitue en aucune manière une rareté. Seulement ici, la signature ne «flotte» pas. Tout au contraire, elle est fixée sur un objet. Cet objet fait partie d'une grande nature morte occupant le devant du tableau. La plaque de marbre, sur laquelle le personnage central de la toile s'appuie d'une manière quasi démonstrative, est une ultime réminiscence des anciens rebords, dont le rôle dans l'œuvre de Manet (fig. 3) a été déjà mentionné. À la limite entre «image» et «réalité», cette zone «déborde» la représentation. Par l'effet du miroir visible dans le fond, ce «débordement» est en outre doublé par une intégration. La bouteille porteuse du nom réapparaît à l'arrière-plan, mais dans le miroir le nom du peintre n'est pas visible.

Signée sur cette marge problématique et problématisée, débordante et intégrée, la toile signale sa structure paradoxale. L'apposition du nom sur l'étiquette d'une bouteille pourra sembler, de prime abord, une simple extravagance. Seule une approche spéculative peut déchiffrer son sens.

Le nom (Manet) est accompagné d'une date (1882). Cette date signale, au niveau de l'œuvre, l'année de sa création. Au niveau de la bouteille, elle renvoie au millésime du vin. La bouteille («Un Manet 1882») est mise en rapport synecdotique avec la représentation: le tableau, lui-même est — en changeant de niveau — «un Manet 1882».

L'année 1882 fut-elle une bonne année pour la «production Manet»<sup>24</sup>?

*Le Bar* est la dernière grande entreprise du peintre. Les trois grands thèmes de la démarche auto-réflexive s'y retrouvent à leur apogée. Le point de vue de l'instance opérante est incorporé à l'image. Le «producteur» réapparaît en

<sup>22</sup> ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 145.

<sup>23</sup> ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 135. Dans ce dernier cas, on peut quand même hasarder une hypothèse: vu l'insistance avec laquelle Manet appose sa signature sur une nappe blanche (cf. ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, nos 83, 140, 251) ou bien sur du linge blanc (ROUART/WILDENSTEIN, t. II, n° 24), un effet «mallarméen» de ce jeu (signer une «toile blanche» au sein d'une toile/tableau) ne serait pas à exclure.

<sup>24</sup> Dans ce contexte, il faut citer un petit tableau de Manet, où le jeu auto-réflexif développé par le *Bar aux Folies-Bergère* semble avoir été prévu à titre d'essai. Il s'agit d'un *Bock sur une palette* (ROUART/WILDENSTEIN, n° 187). Les objets rapportés (le bock/la palette) sont «tableau» et «autoportrait» en figure. L'œuvre n'est pas signée, mais M<sup>me</sup> Manet y a inscrit (par un geste sans doute superflu) le nom du peintre sur le bock.



effet dans l'œuvre sous le masque du «consommateur». Son image est une image virtuelle, visible seulement dans un miroir. Et pourtant, repoussé dans l'angle supérieur droit par une perspective — on l'a souvent remarqué — plutôt incorrecte, ce personnage coupé par le cadre marque le «sommet» du discours pictural. À l'autre bout de la diagonale du tableau, dans l'angle inférieur gauche, un objet à la limite entre image et réalité porte le nom du peintre.

\*  
\* \*

On ne saurait conclure ces quelques considérations sans s'arrêter un instant sur l'un des témoignages les plus importants concernant la question du nom du peintre. Il s'agit de l'*ex-libris* de Manet gravé par Bracquemond (fig. 11). L'histoire est connue. Le 24 décembre 1874, l'éditeur Poulet-Malassis écrivait à Manet: «Bracquemond vient de terminer votre *ex-libris*; je l'ai vu sur le cuivre. Je ne sais s'il vous a dit que j'en suis l'inventeur. J'en ai trouvé, sans beaucoup chercher, le sujet et la devise. C'est votre buste sur un tertre, avec la devise *Manet et manebit*, qui joue en latin sur votre nom, qui dans cette langue veut dire il reste, et au futur *manebit*, il restera»<sup>25</sup>.

L'emblème de Bracquemond démontre sans équivoque l'importance du jeu de mots concernant le nom du peintre dans son milieu le plus proche. Il y en a deux lectures possibles, qui ne s'excluent pas, mais doivent, au contraire, être envisagées comme complémentaires. La première, qui est celle habituelle, concerne le message polémique de l'*ex-libris*: Manet est un artiste, qui, en dépit de sa modernité, «reste et restera», cette destinée étant inscrite dans son nom même<sup>26</sup>. Le second niveau de lecture est plus délicat, puisqu'il concerne le symbolisme intrinsèque de l'image et de la devise. Poulet-Malassis, dont la culture humaniste d'ancien normalien et chartiste est bien connue, avait «trouvé sans beaucoup chercher» ce qui convenait mieux à son ami peintre. Il le représente en «dieu des jardins»<sup>27</sup>, sous la forme d'un pilier hermaïque, dans la tradition des idoles phalliques de l'Antiquité<sup>28</sup>. Il est significatif que l'organe sexuel toujours en vue chez ces «dieux des jardins» soit remplacé ici par la palette et les pinceaux. Cette idée fut jugée scabreuse et l'image impropre à la diffusion, de sorte que Bracquemond réalisa une seconde version, sans le pinceau «phallique» et la palette «gonadique», ce qui souleva d'ailleurs les protestations de Manet, lequel se sentit — dit-il — «décompleté»<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> La lettre est reproduite dans: A. TABARANT, *Manet et ses œuvres*, Paris, 1947, p. 260.

<sup>26</sup> C'est la lecture proposée par G. MAUNER, «The Eternal and the Transitory in Manet's Emblematic Imagery», *Emblematica*, 3, 1988, pp. 313-348.

<sup>27</sup> Voir: J.-P. BOUILLON, «Manet vu par Bracquemond», *Revue de l'Art*, 27, 1975, pp. 43-44.

<sup>28</sup> Voir: H. WREDE, *Die antike Herme* (= Trierer Beiträge zur Altertumskunde, I), Mayence, 1985 et F. FRONTISI-DUCROUX, «Les limites de l'antropomorphisme grec», dans J.-P. VERNANT / C. MALAMOUD (éds.), *Le corps des dieux*, Paris, 1986, pp. 193-211. À noter à ce propos que le portrait «en herme» jouissait déjà d'une longue tradition, remontant à l'Antiquité, et qui était sans doute connue de Poulet-Malassis.

<sup>29</sup> Voir: J.-P. BOUILLON, *op. cit.*, p. 44.



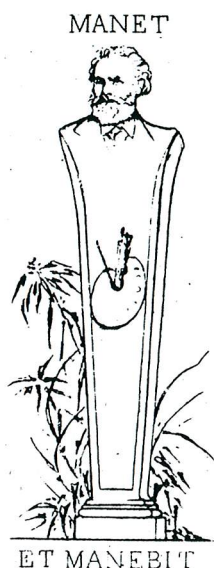


Fig. 11. Bracquemont, *Ex-libris de Manet*, état avec la palette et les pinceaux, 1874.

Dans la version originale, le nom du peintre, à l'instar des instruments de la création picturale, était fortement sexualisé. L'allusion contenue par la terminaison de la troisième personne du futur simple latin ne pouvait évidemment échapper à personne, en tout cas à aucun lecteur/spectateur de langue française. La devise (MANET ET MANEBIT) devait être lue aussi (et avant tout) comme une allusion à la « fertilité » de Manet, qui « reste et restera » par le fait d'avoir envisagé l'acte de la peinture comme un acte d'engendrement.

Cette lecture vient jeter un éclairage significatif sur les premiers jeux auto-réflexifs de l'artiste, dont j'ai traité dans la première partie de cet article. Le côté « satire » de la personnalité créatrice de Manet, qui se manifestait déjà dans la *Nymphe surprise*, atteint ici le stade de l'emblème. Il sera complété, quelques années plus tard, par le portrait littéraire que fit Zola de son ancien ami, dans la première partie de l'« *Œuvre* », où Claude Lantier apparaît comme un double littéraire de Manet. Le passage illustrant le rapport entre peintre et modèle pendant la création du tableau intitulé « Plein-Air » (en vérité le *Déjeuner sur l'herbe*) est on ne peut plus éclairant :

« Claude avait l'envie d'écarter le paravent et de voir. Cette curiosité, qu'il jugeait bête, redoublait sa mauvaise humeur. Enfin, avec son haussement d'épaules habituel, il empoignait ses brosses, lorsqu'il y eut des mots balbutiés, au milieu d'un grand froissement de linges (...). Mais ce qu'il aperçut, l'immobilisa, grave, extasié (...): la jeune fille, dans la chaleur de serre qui tombait des vitres, venait de rejeter le drap ; et anéantie sous l'accablement des nuits sans sommeil, elle dormait, baignée de lumière, si inconsciente, que pas une



onde ne passait sur sa nudité pure (...). Tout son trouble, sa curiosité charnelle, son désir combattu, aboutissaient à cet émerveillement d'artiste, à cet enthousiasme pour les beaux tons et les muscles bien emmanchés (...). À cette heure, il suppliait, il agissait pitoyablement son crayon, dans l'émotion de son gros désir d'artiste.»<sup>30</sup>

L'emblème de Manet en « dieu des jardins » trouve ici son équivalent narratif le plus illustre. L'emblème et le récit ne font pourtant que clore, au niveau de la réception d'une œuvre, la boucle ouverte par Manet lui-même, qui, dès ses œuvres de jeunesse (et plus précisément, dès la *Nymphe surprise*), se présentait (tout en se dérochant à la perception directe) comme partie prenante dans une intrigue visuelle et érotique, métaphore de la création picturale.

<sup>30</sup> E. ZOLA, *L'Œuvre*, éd. par A. Ehrard, Paris, 1974, pp. 76-77.